

1 Častokrát sa stretne aj s anglickými prekladmi *infra-thin* alebo *infra-slim*.

2 Od roku 1912 si Duchamp svoje myšlienky systematicky zaznamenával vo forme poznámok, krátkych záznamov na rôznych útržkoch papiera. V roku 1914 publikoval prvú sadu poznámok pod názvom *Krabica* (The Box). V roku 1934 začal s produkciou druhej sady s názvom *Nevesta zvliekaná svojimi mládencami, dokonca, nazývanou tiež Zelená krabica* (The Green Box) a v roku 1966 publikoval tretí súbor *V nekonečne* alebo inak *Biela krabica* (The White Box).

## Marcel Duchamp's Idea of an Infinitely Thin Difference

The paper explores the work of Marcel Duchamp, especially the enigmatic category of *infra-mince*. Duchamp mentioned this exclusively conceptual category, which by its very nature escapes any physical grasp, only in hints in his notes. It is known that Duchamp was interested in the theme of the fourth dimension, especially in regard to the study of the French mathematician Esprit Pascal Jouffret and his treatise *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* from 1903, describing the way four-dimensional hyperbodies exist. He also adopted the idea of an „infinitely thin layer“, extending between our three-dimensional space and a four-dimensional continuum of Jouffret. The imaginative (conceptual, performative or otherwise transformative) basis of Duchamp's work lies in the mathematical-geometric conception of the fourth dimension. Duchamp imagined a world we live in as one of shadows cast by four dimensional bodies. Although Jouffret did not believe in seeing the fourth dimension, as our senses have already adapted to the three-dimensional physical space, Duchamp would try to display it in the form of an image of *apparition*. He would find an analogy for perceiving four-dimensionality in the principle of the mirror. The mirror image perfectly interprets the illusion of the third dimension in the plane. Several mirror reflections become an analogy for a part of the four-dimensional perspective. Duchamp notices inversion as the law of mirroring. The reality rotates around its axis and changes its orientation in this movement. Therefore, Duchamp is interested in these mechanisms of change and transformation, or dissimulation, causing the movement inside a sign. Finally, *infra-mince* can be another name for concept, which appears to be the key to the methodological schedule of author's work to be studied as advised by Duchamp.

### Kľúčové slová

Marcel Duchamp – *infra-mince* – štvrtá dimenzia – dimenzie – kontinuum – tieň – zrkadlo – pánt – alegória

### Keywords

Marcel Duchamp – *infra-mince* – fourth dimension – dimension – continuum – shadow – mirror – hinge – allegory

*Autorka je nezávislá kritička a teoretička umenia. Nasledujúca štúdia nadväzuje na tému dizertačnej práce. Výskumný projekt bol podporený z verejných zdrojov poskytnutých Fondom na podporu umenia.*

[luciamikloskova@gmail.com](mailto:luciamikloskova@gmail.com)

## NEKONEČNE TENKÝ ROZDIEL V PREDSTAVE MARCELA DUCHAMPA LUCIA MIKLOŠKOVÁ

*Infra-mince*<sup>1</sup> je neologizmus Marcela Duchampa, enigmatiká kategória, ktorá sa zdá byť organizačným princípom ako aj cieľom jeho tvorby. Napriek tomu, že termín navonok pôsobí ako drobný detail v celku väčšej myšlienkovvej kompozície<sup>2</sup>, kumuluje v sebe energiu autorského konceptu. Definujúcou súčasťou tohto konceptu je, že sa vyhýba svojmu uchopeniu a ako fenomén uniká vizuálnemu znázorneniu.

Slovo *infra-mince* je z francúzštiny. Jeho prvá časť vyjadruje najnižšie miesto na vertikálnej osi. Slovo *mince* znamená „tenký“, čiže spojenie dvoch slov má vyjadrovať minimálnu, priam limitne nízku hrúbku.

Nasledovná štúdia nadväzuje na doktorandský výskum, ktorý sa venoval interpretácii Duchampových textových záznamov. Na základe Duchampových poznámok sme sa vtedy pokúsili zostaviť slovník pojmov určujúci pre autorovo uvažovanie o výstavbe obraznosti. Zistili sme, že Duchamp, vo svojom racionálnom prístupe k poznaniu skutočnosti, bol naraz maliarom aj vedcom, teda umelcom, ktorý výstavbu obraznosti odôvodňoval zákonmi fyziky (čiastočne matematicko-geometricky, čiastočne filozoficky). Duchamp si prisvojil nový matematický výklad priestoru (neeuclidovských geometrií), svet poňal ako viacrozmerný a cieľom jeho tvorby sa stala štvrtá dimenzia. Práve v tomto momente, keď sa výklad aktuálneho sveta stal zároveň výkladom pre svet umenia, sa zdá, že obe oblasti sa prelínajú a jedna v druhej splýva. Kategória *infra-mince* sa nám ukazuje byť zásadná pre pochopenie Duchampovho diela, pretože vzájomne prepája jeho zložité myšlienky o umení a stáva sa metodologickým nástrojom jeho tvorby.

**3** “Just as the straight line is divided into two equal infinite parts by one of its points, and the plane by any one of its straight lines, and space by any one of its planes, in the same fashion, space divides the four-dimensional continuum into two infinite regions, which are identical between themselves, which sit on each side of the dividing space, and between which the dividing space forms an *infinitely thin layer*.” [Jouffret zapísal kurzívou] Podľa: Esprit JOUFFRET, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris: Gauthiers-Villars, 1903, s. 28, citované in: Craig E. ADCOCK, *Marcel Duchamp's Notes from Large Glass, An N-Dimensional Analysis*, Michigan 1983.

**4** Slovo *kontinuum* vyjadruje metrické prostredie a definuje možnosti (resp. súbor spoločných vlastností) istej skupiny elementov v priestore.

**5** Takto tento rez identifikuje aj Craig Adcock. Bližšie pozri: ADCOCK, *Marcel Duchamp's Notes*, s. 49.

**6** Spomeňme, že *François Lyotard* práve funkciu rezu menuje za operátora disimilácie, podieľajúceho sa na premene foriem. Bližšie pozri: Jean-François LYOTARD, *TRANS/formers*. Venice, CA: Lapis Press 1990, s. 96.

Pojem *dedekindov rez* použil prekladateľ Cleve Gray v autorizovanom preklade tretieho súboru poznámok *V nekonečne*, na mieste francúzskeho *coupure*. Gray vychádzal z toho, že Duchamp „rez“ v poznámkach ponímal rovnakým spôsobom ako o ňom uvažoval Henri Poincare. Odborným slovníkom matematiky môžeme tento rez nazvať Dedekindovým rezom. Henri Poincare (1854-1912) bol francúzsky matematik,

## Matematicko-geometrický základ

Duchamp sa inšpiroval termínom *infiniment mince* francúzskeho matematika Esprita Pascala Jouffreta, autora spisu *Základná rozprava ku geometrii štyroch dimenzií* (*Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*) z roku 1903. Jouffret v odbornom dokumente názorne ilustroval štvordimenzionálne telesá, ich vznik a spôsob existencie. Duchamp sa so spisom oboznámil okolo roku 1911 a vzápätí si osvojil niekoľko príkladov, prostredníctvom ktorých Jouffret opisoval predstavu štvrtej dimenzie a ďalej ich rozvíjal. Medzi nimi aj prípad nekonečne tenkej vrstvy. Jouffret tu uviedol:

Práve tak, ako je priamka jediným bodom rozdelená na dve rovnaké nekonečné časti, a rovina akoukoľvek z jej priamok, a priestor hocijakou z jeho rovín, rovnakým spôsobom priestor rozdeľuje štvordimenzionálne kontinuum do dvoch nekonečných oblastí, ktoré sú si vzájomne identické, sú posadené na každej strane rozdeľujúceho priestoru a medzi ktorými rozdeľujúci priestor vytvára nekonečne tenkú vrstvu.**3**

V citáte Jouffret opisuje predstavu štvordimenzionálneho kontinua prostredníctvom násobenia, ktoré sa deje rozdelením jedného prostredia do dvoch alebo viacerých identických častí. Vo svojom opise postupuje od jednoduchšieho kontinua<sup>4</sup> smerom k zložitejšiemu, pričom prostriedkom delenia, či skôr „rezania“ je vždy intervencia prvku prislúchajúceho nižšiemu kontinuu. Keď na rad prichádza štvordimenzionálne kontinuum, matematik hyperpriestor predeľuje pomocou nekonečnej tenkej vrstvy. Z citovaných slov preto logicky vyplýva, že rozdeľujúcou vrstvou musí byť trojdimenzionálny priestor.<sup>5</sup>

Ak je náš trojdimenzionálny priestor časticou v štvordimenzionálnom kontinuu (a výrezom zo štvordimenzionálneho kontinua), znamená to potom tiež, že trojdimenzionálna oblasť funguje ako miesto dotyku, ale aj spoja dvoch dimenzionálne rozdielnych (susediacich) kontinuí. Ak je tretia dimenzia súčasťou štvordimenzionálneho kontinua,

širiteľ neeuklidovských geometrií, autor spisov *La science et l'hypothèse* (1902), *La Valeur de la science* (1904) a *Science et méthode* (1908), ktoré boli v predvojnovom období výrazným zdrojom inšpirácie pre Parížskych umelcov. Duchamp na Poincarého meno v poznámkach viackrát odkazuje. Bližšie pozri: ADCOCK, *Marcel Duchamp's Notes*, s. 72., Linda Dalrymple HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge: MIT Press 2013, s. 138.

tak potom rovnako platí aj obrátené prehlásenie a teda, že štvrtá dimenzia musí byť súčasťou trojdimenzionálneho priestoru – a to práve ako nekonečne tenká vrstva.

Prechod medzi jednotlivými kontinuuami Duchamp obhájal prostredníctvom geometrickej figúry Dedekindovho rezu.<sup>6</sup> Podľa neho každý bod v (trojdimenzionálnom) priestore ukrýva potenciú smeru štvrtého kontinua. Tento bod charakterizuje ako hraničnú líniu štvrtého smeru. Bod oplodňuje plochu, a aj keď je sám bezrozmerný a nie je kontinuum, má energiu rezu. Až línie prislúchajú jednej dimenzii. Línia v sebe obsahuje eventualitu svojho rozvrhnutia (rozvinutia sa) do roviny, ale z opačnej strany pohľadu je rezom tejto roviny. Takže tri vzájomne sa v jednom bode pretínajúce línie tvoria dvojdimenzionálnu rovinu a predikujú už trojdimenzionálne kontinuum. Z tohto vyplýva, že aj náš (trojdimenzionálny) priestor je „len“ rezom v hyperpriestore, v štvordimenzionálnom kontinuu, ktoré však už bezprostredne spoznať nemôžeme, pretože naše oko sa už prispôbilo trojdimenzionálnemu fyzickému priestoru, nie je schopné vnímať ďalší rozmer vlastný vyššej dimenzii.

Ak by sme vychádzali z logických zásad geometrie, potom by termín *infra-mince* našiel svoje určenie v priamke, základnom jedno-dimenzionálnom elemente. Nekonečná tenkosť je podmienkou jej existencie. Avšak, takáto existencia môže byť realizovaná iba v rovine predstavy, pretože nekonečná tenkosť ako taká nedokáže byť fyzicky stvárnená. Línia, ktorú vpisujeme na povrch má už vždy hrúbku. Nekonečne tenká línia je ideálna predstava (je rozumovým obrazom), respektíve Duchamp by preferoval povedať možnosť (virtualita).

Nekonečno je označenie pre vec, ktorá nemá limit. V matematike sa používa na vyjadrenie nezmerateľnej hodnoty (používa sa aj označenie hyperreálne číslo). Ako predstava, ktorá vo svete fyzických objektov nemá referenta, je nekonečno vždy prítomné len vo svojej neprítomnosti. Toto je moment, ktorý je dôležitý aj pre Duchampa a vedenie paralely s predstavou štvrtej dimenzie. Jouffret neveril, že štvrtú dimenziu je možné uzrieť, pretože podľa neho naša myseľ,

7 Podľa: Esprit JOUFFRET, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris: Gauthiers-Villars, 1903, s. 14–16, citované in: Linda DALRYMPLE HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge: MIT Press 2013, s. 240.

8 „This 4-dim'l solid will be bounded by 3-dim'l volumes. / The shadow cast by a 4-dim'l figure on our space is a 3-dim'l shadow (see Joffret, 'Geom. A 4 dim.' page 186, last 3 lines.) Three-dimensional sections of four-dimensional figures by a space: by analogy with the method by which architects depict the plan of each story of a house, a four-dimensional figure can be represented (in each one of its stories) by three-dimensional sections. These different stories will be bound to one another by the 4th dim. / Construct all the 3-dim'l states of the 4-dim'l figure the same way one determines all the planes or sides of a 3-dim'l figure – in other words: / A 4-dim'l figure is perceived (?) through an  $\infty$  of 3-dim'l sides which are the sections of this 4-dim'l figure by the infinite number of spaces (in 3dim.) which envelope this figure. -In other words: one can move around the 4-dim'l figure according to the 4 directions of the continuum. The number of positions of the perceiver is  $\infty$  but one can reduce to a finite number these different positions (as in the case of regular 3-dim'l figures) and then each perception, in these different positions, is a 3-dim'l figure. The set of these 3-dim'l perceptions of the 4-dim'l figure would be the foundation for a reconstruction of the 4-dim'l figure.” Marcel DUCHAMP, „l'infinitif“, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp. Salt Seller*, London: Thames and Hudson 1975, s. 89–90.

→7

uväznená v konvencii troch rozmerov, nemôže prekonať „nekonečne tenkú rovinu [la tranche infinitesimale]”<sup>7</sup>, rozprestierajúcu sa medzi nami a svetom štvrtej dimenzie. Aj keď Joffret bol k uzretiu štvrtej dimenzie skeptický, Duchamp sa usiloval o jej zobrazenie.

## Tiene

O štvordimenzionálnom priestore Duchamp uvažoval skrz analógiu tieňového obrazu. Vychádzal pritom z logiky, že ak trojdimenzionálne objemy vrhajú rovinné obrazy, potom aj trojdimenzionálne objemy môžu byť chápané (len) ako tiene štvordimenzionálnych hyperobjemov. Takto v jednej zo svojich poznámok uvádza:

4-dimenzionálne teleso bude ohraničené 3-dimenzionálnymi objemami. / Tieň vrhnutý štvordimenzionálnou figúrou na náš priestor je trojdimenzionálnym tieňom (pozri Joffret, '4 dim. geometria' strana 186, posledné tri riadky). Trojdimenzionálne rezy štvordimenzionálnych figúr priestorom: analogicky metóde ako architekti opisujú plán každého poschodia domu, môže byť štvor-dimenzionálna figúra znázornená (v každom jednom zo svojich poschodí) troj-dimenzionálnymi rezmi. Tieto odlišné poschodia budú jedno s druhým vzájomne spojené štvrtou dimenziou. / Rovnakým spôsobom, ako sa určujú všetky roviny alebo strany 3-dimenzionálnej figúry, skonštruuj všetky 3-dimenzionálne stavy 4-dimenzionálnej figúry – inými slovami: / 4-dimenzionálna figúra je vnímaná (?) skrz  $\infty$  3-dimenzionálnych strán, ktoré sú rezmi tejto 4-dimenzionálnej figúry nekonečným počtom priestorov (v 3dim.), ktoré obklopujú túto figúru. – Inými slovami: Okolo 4-dimenzionálnej figúry sa môžeme pohybovať podľa 4 smerov kontinua. Množstvo pozícií recipienta je  $\infty$ , môžeme ho ale redukovať na konečné číslo (ako v prípade obyčajných 3-dimenzionálnych figúr). Potom každé recipovanie v týchto rôznych pozíciách je 3-dimenzionálna figúra. Súbor týchto

9 Napríklad Lyotard uvažoval o vzťahu medzi *Veľkým sklom* a dielom *Ak je dané* 1. *Vodopád* 2. *Svietiplyn* (1946–1966) ako o vzhľade javenia a obraze vzhľadu. Bližšie pozri: LYOTARD, *TRANS/formers*, s. 169.

10 “Shadow cast by 2,3,4, Readymades. ‚brought together’ / (Perhaps use an enlargement of that so as to extract from it a figure formed by an equal [length] (for ex.) taken in each Readymade and becoming by the projection a part of the cast shadow / for ex. 10 cm in the first Rdymade / 10 cm “ 2 nd “ / etc. / each of these 10 cm. having become a part of the cast shadow / Take these ‚having become’ and from them make a tracing without of course changing their position in relation to each other in the original projection”. Marcel DUCHAMP, „The Green Box“, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings*, s. 33.

3-dimenzionálnych percepcií 4-dimenzionálnej figúry by bol základom pre rekonštruovanie tejto 4-dimenzionálnej figúry.<sup>8</sup>

Predstava, že žijeme vo svete tieňov je až priam platónska. V Duchampových poznámkach sa viackrát objavujú „tienie“, pričom autor prostredníctvom nich reflektuje vzťah roviny a objemu ako dvoch rozdielnych kontinuí. Rovnako tiež Duchamp uvažoval o vzťahu formy a odliatku, prototypu a kópie (*mold and form*). Forma určená na odlievanie predstavuje zakrivenú rovinu (2 dimenzionálny útvar) a určuje pôvod výsledného vzhľadu. Uvažovanie o forme a odliatku sa ďalej spája s otázkou určenia vzhľadu a zjavu veci (*apparition and appearance*), pričom Duchamp pre svoje dielo uprednostňoval vzhľad zjavenia.<sup>9</sup>

Zaujímavé pritom je, že aj o readymadoch Duchamp uvažoval v súvislosti s témou tieňov. V poznámke s názvom *Tieň vrhnutý readymadom* uvádza:

Tieň vrhnutý 2,3,4 Readymadami. „Spolu v blízkosti“ / Možno použiť zväčšeninu toho tak, že z nej vyberieš jeden obraz vytvorený rovnakou [dĺžkou] (napr.) získanou z každého Readymadu a stávajúcou sa skrz projekciu časťou vrhnutého tieňa / napr. 10 cm v prvom Rdymade / 10 cm v druhom / atď. / každý z týchto 10 cm. sa stal súčasťou vrtnutého tieňa / Vezmi tieto „ktoré sa stali“ a obkresli ich, samozrejme bez toho, aby si zmenil ich vzájomnú pozíciu v originálnej projekcii.<sup>10</sup>

Pri interpretácii poznámky nám na myseľ ihneď prichádza maľba *Tu m'* z roku 1918. V nej Duchamp zhromaždil niekoľko odkazov k svojim predošlým prácam vo forme tieňových projekcií. Jednalo sa o odkazy k dielam *Tri štandardné dĺžky* (1913–1914), *Bicyklové koleso* a *Klobúkový stojan* (1917). V rovnakom roku Duchamp vyhotovil aj fotografiu nazvanú *Tiene vrhané readymadami* (1918), zachytávajúcu scénu tieňov v jeho ateliéri. Vo všetkých týchto prácach sa autor akoby pohráva s otázkou čo je skutočné, či skôr, ktorý obraz

11 "The mirror= shadow projected in 3 dims. Comparison of a 3 sided mirror with a shadow projected by a body on a cube—This real image of the mirror has 3 virtual dimensions because the mirror is a plane-- / (incomplete?)." Poznámka je datovaná 27. 5. 1913, Paríž. DUCHAMP, „l'infinitif“, s. 88.

12 Takéto ponímanie rezonuje s uvažovaním francúzskeho filozofa Gillesa Deleuze a jeho vymedzením dvojíc opozícií virtuálne – aktuálne a možné – reálne. Filozof zrkadlo poníma ako optický obraz, kde strany opozície aktuálne – virtuálne splyvajú, a to tak, že medzi nimi prebiehajú výmeny. Takýto poukaz nazýva obrazom-kryštálom. Ak to, čo je virtuálne, je zároveň beztváré, ešte nesformované, tak súčasne tu, v zrkadle, už prekonal stav „stávania sa“ a ukazuje sa ako aktualizovaná možnosť. Bližšie pozri: Gilles DELEUZE, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 85.

13 Bližšie pozri: Pierre CABANNE, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London: Da Capo Press 1971, s. 47. Zaujatie číslicou tri môžeme vidieť napríklad na počte jednotlivých elementov *Veľkého skla*. Popri tom je zaujímavá aj zvláštna rodinná súvislosť; Duchamp bol v rodine tretim potomkom, mal troch bratov a tri sestry. Rodinné súvislosti v prípade interpretácie Duchampovho diela nie sú nemiestne, keďže vieme, že autora tieto vzťahy veľmi ovplyvňovali a formovali (napríklad vzťah so sestrou Suzanne a pod.).

14 Bližšie pozri: LYOTARD, *TRANS/formers*, s. 53.

15 Keby sme rozložili dve strany zrkadlenia a vedľa seba položili pôvodnú skutočnosť a jej zmrazený zrkadlový odraz, veci by boli dokonale identické, avšak vzájomne

→

je skutočnejší. A napokon je tu otázka vzťahu (pred)obrazu a odrazu a teda pátranie po tom, kde leží *pôvod obrazu*.

## Zrkadlá

Ak v hierarchii kontinuí za rovinným tieňom nasleduje trojdimenzionálny svet ako „tieň“ štvordimenzionálneho sveta, tak Duchamp uvažujúc o jeho stvárnení nachádza analógiu v príklade zrkadlového obrazu. Uvádza: „Zrkadlo = tieň projektovaný v 3 dimenziách. Porovnanie 3 stranného zrkadla s tieňom projektovaným telom na kocku—Tento skutočný obraz zrkadla má 3 virtuálne dimenzie pretože zrkadlo je rovina-- / (nedokončené?).“**11**

Zrkadlový odraz dokonale tlmočí ilúziu hĺbky tretieho rozmeru. V uvedenej poznámke Duchamp stotožňuje skutočné s virtuálnym, pretože nemožno povedať že zrkadlový obraz je neskutočný, ale zároveň ani, že je skutočný ako skutočnosť – napokon je iný už pre dotyk. Zrkadlový odraz je náležitou súčasťou skutočnosti, no divák musí byť oboznámený s tým, že obraz, ktorý vidí v zrkadle, je odrazom, aby rozpoznal hranicu a neprepadol totálnej viere v jeho skutočnosť.**12**

Zrkadlo násobí skutočnosť. Odraz s predobrazom spolu tvoria neoddeliteľný pár a čiastočne ilúziu štvrtej dimenzie. O čo však autorovi ide pri zmienke trojstranného zrkadla? Môžeme sa domnievať, že voľba počtu stien bola podmienená zaujatím Duchampa číslovkou tri a potom jej násobkami.**13** Spájanie zrkadiel pomyselne predlžuje (rozpína) priestor v jeho samom vnútri. Násobený obraz, obraz odrazu-odrazu v zrkadlovom poli rozohráva sériu poukazov aj mimo pôvodný predmet, pričom hierarchia odrazov je rovnocenná. Ani jeden z odrazov nemôžeme nazvať prvým, ani pôvodnejším.

François Lyotard miesto zrkadla v Duchampovom diele vníma dvomi spôsobmi, ako mechanizmus asimilácie a disimilácie.**14** Zrkadlový obraz pripodobňuje k obrazu (ob)kreslenému na skle podľa živej predlohy pred sebou, ktorý rotuje okolo svojej vertikálnej osi, nahliadaný z opačnej strany (rubu). Tvrdí, že živý predmet a jeho obraz sa neprekrývajú (ako ľavá rukavica sa neprekrýje s pravou)**15** a preto sú vo

obrátené – usporiadané v opačnom poradí. Tento účinok v charaktere zrkadlenia môžeme vidieť na všetkých veciach, ktoré nedisponujú osou symetrie. Klasickým príkladom je ruka. Tieto objekty nadobudli pomenovanie *chiral* (alebo *chirálné objekty*). Slovo je odvodené z gréckeho slova pre označenie ruky a zvyčajne sa používa pre popisanie vlastností molekúl. Ide o to, že niektoré chemické zmesi naraz tvoria dvojité kryštály, ktoré sú navzájom akoby zrkadlovo inverzné.

16 Bližšie pozri: LYOTARD, *TRANS/formers*, s. 40-62.

17 Ibid., s. 132.

18 Duchamp výberom mena Rose (najskôr používal meno bez zdvojeného „r“) odkázal ku pomenovaniu kvetu a nepriamo tak k štvrtej dimenzii. Metafora kvitnutia má vo francúzskom jazyku základ v slove *épanouissement*. Duchamp tu bol inšpirovaný francúzskym matematikom Espritom Pascalom Jouffretom, ktorý pojmom označoval geometrickú expanziu, v ktorej sa zjavuje štvrtá dimenzia. Duchamp prisúdil slovu *épanouissement* transformatívnu energiu a chápal ho ako nástroj zmeny. Rozkvet, ktorý bol v prípade Jouffreta metaforou štvrtej dimenzie v rozmedzí geometrie, Duchamp obohatil o ďalšiu interpretáciu navyše. V prenesenej obraznosti významu ho poňal ako udalosť sexuálneho charakteru. Najskôr ako moment, kedy dievča prestáva byť pannou (čo interpretoval prechodom z panny k neveste), neskôr ako premenu v rámci mužsko-ženského priestoru.

vzťahu disimilácie, nie zhody. Až vtedy dôjde k zhode a teda k asimilácii a prekrytiu, keď k prvému zrkadlu priložíme ďalšie zrkadlo. Z Lyotardovho uvažovania vyplýva, že Duchamp sa pohráva s myšlienkou zhody a rozdielnosti, ktorá sa prejavuje v detailoch v dôsledku istého mechanizmu, či skôr *machine*.**16** V prípade zrkadlenia je dôsledkom a zákonom inverzia.

Ak by to bolo tak, ako uvádza Lyotard, potom by tri zrkadliace plochy, ako aj každý iný nepárny počet reflexívnych plôch, viedli k asimilácii. Avšak je zrejme, že Duchamp zrkadlo poníma v opačnej logike a jeho úsilie smeruje k rozdielu a premene. Duchampa zaujal antagonizmus ukrytý v „pravde“ zrkadla, ako lešť ukrytá vo vnútri usporiadania skutočnosti. Princíp zrkadlenia pochopil ako mechanizmus narušenia istého usporiadania vecí, napríklad dvoch identických objektov, ktoré v rovnakom čase môžu byť zároveň úplne odlišné. Tento účinok si prisvojil ako vlastný metodologický prostriedok pochopenia povahy zobrazenia. Zrkadlo sa pre Duchampa stalo symbolom štvordimenzionálnej perspektívy, skutočnosti, ktorá rotuje, a v tomto pohybe mení svoju orientáciu.

## Premeny a pánty

Duchampa zaujímal moment premeny a skrz túto optiku vnímal aj postavu nevesty. Vo francúzskom jazyku je status nevesty limitovaný trvaním jedného dňa a noci. Deň pred svadobnou udalosťou je to ešte panna, po slávnosti už manželka. Pri tejto príležitosti sa Lyotard pýta na to, „aký moment zachytáva sklo, je nevesta už vyzlečená, alebo ešte nie?“**17** V inom prípade Duchamp realizuje transformácie naprieč priestorom rodových diferencií. Robí tak prostredníctvom fiktívnej identity Rose Sélavy.**18** Ženské meno sa pre neho stalo maskou a jednou z rekvizít. Duchamp v kostýme ženy ostáva sebe podobný a predsa iný, ako odraz na druhej strane zrkadla.

V rámci diania tejto premeny je otázka, naprieč čo, alebo ako k nej dochádza? Keď Duchamp uvažuje o tieni a kocke, ide o jasné rozlíšenie rozdielu roviny a objemu. Tento vzťah

**19** Z interpretačného hľadiska je zaujímavé, že Duchamp dielu ponechal názov *Velké sklo*, ktorý navonok pôsobí pracovne. Uvedomujeme si, že tento názov je populárnejší z dôvodu dĺžky originálneho titulu - *Nevesta zvliekaná svojimi mládenkami, dokonca*. Napriek tomu je zvláštne, že pomenovanie diela vychádza z vlastností materiálu, z ktorého je zostavené.

**20** Duchamp vo francúzskom jazyku uvádza *charnière*. Slovo môžeme preložiť ako „pánt“, „spojivo“, „kľb“, alebo dokonca „záves“ (súčiastka na zavesenie, kľbový svorník).

**21** “Angles<sup>4</sup>: 2 spaces<sup>3</sup> R and S intersect in the continuum along a hinge-plane. The angle<sup>4</sup> is thus determined by 2 spaces<sup>2</sup> as sides and one plane<sup>2</sup> as hinge”. Marcel DUCHAMP, „l’infinitif“, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings*, s. 96.

**22** Bližšie pozri: DUCHAMP, „l’infinitif“, s. 97.

**23** „Perhaps make a hinge picture. (folding yardstick, book...) develop the principle of the hinge in the displacement 1st in the plane 2nd in source. / Find an automatic description of the hinge. / Perhaps introduce it in the Pendu femelle“. Marcel DUCHAMP, „The Green Box“, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings*, s. 27.

**24** Tak sa o diele Duchamp zmiňuje v liste Bretonovi datovanom 4. oktobra 1954. Bližšie pozri: Craig ADCOCK: *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-dimensional analysis*, s. 39.

**25** “These two faces look at each other, or at least did look at each other, before being brought, by rotation, around the hinge in the middle, onto one and the same plane, that of the Glass. The two virtual spaces

→↗

porovnáva s obrazom trojstranného zrkadla, v ktorom prebieha zvláštny paradox „dva v jednom“, objemu, bez úbytku, zapísaného v rovine. Ak je obraz na skle (ktoré používa renesančný umelec s cieľom prepísať skutočnosť pred sebou do mriežky a zachytiť tak perspektívu) prepisom objemu do roviny, potom je zrkadlový obraz analogický prepisu viacdimenzionálneho kontinua do nižšieho, čiže štvordimenzionálneho priestoru do trojdimenzionálneho média. Zrkadlo má takto predstavovať analógiu rezu naprieč dvomi kontinuiami. Ak Duchamp uvádza príklad zrkadla s tromi stranami, je to preto, že si z nekonečného počtu možností vybral jeden ilustračný príklad, ktorý je ľahko prístupný čitateľovej fantázii.

Dnes vieme, že uvažovanie o zrkadle bolo cestou ku sklu ako médiu, teda výtvarnému materiálu aj téme.**19** Povrch sklenenej dosky má schopnosť skutočnosť jednak reflektovať a súčasne aj prepúšťať. Duchamp takto na transparentnej ploche kumuloval dve funkcie a dospel k obrazu „pántu“. **20** Domnievame sa, že práve „pántová oblasť“ je domovom kategórie infra-mince. Pánt pritom funguje ako dotyčnica dvoch kružníc, miesto, v ktorom sa dve oblasti naraz stretávajú a rozdeľujú. V prípade násobenej skutočnosti (reprodukcie) je miestom, ktoré tvorí identitu aj odlišnosť zároveň, teda miestom nerozlišiteľnosti (indiferencie).

Duchamp uvádza: „4-dim. uhol: dva 3-dim. priestory R a S sa pretínajú v kontinuu pozdĺž pántovej-roviny. Tak je 4-dim. uhol určený dvomi 3-dim. priestormi ako stranami a jednou 2-dim. rovinou ako pántom.“**21** Z ďalších poznámok zistíme, že pántovú rovinu (miesto stretnutia dvoch trojdimenzionálnych priestorov) charakterizuje rotácia. Zvláštnosťou pritom je, že má ísť o statický pohyb, čiže rovina ako taká nerotuje a k pohybu dochádza v jej „vnútri“, v každom jednom jej bode (1-dimenzionálnom elemente). Každý bod potom vo svojom otáčavom pohybe nesie líniu (zostavenú z bodov) kolmú na pánt. Rotácia je funkcia spôsobujúca dimenzionálny nárast kontinua, a tým vytvorenie nového druhu povrchu. Môžeme si predstaviť rovinný geometrický útvar rotujúci okolo jednej z jeho priamok, ktorý

thus reflect each other (they are married), but are strongly incongruent (they are celibate)”. Lyotard, *TRANS/formers*, s. 59–60.

sa v svojom pohybe mení z rovinného útvaru na priestorové teleso. Kým v tomto prípade je rotácia fyzickým pohybom, pri premene trojdimenzionálneho telesa na štvordimenzionálny hyperobjem to už možné nebude. Pántová rovina – jedna strana kocky – rotuje v statickom pohybe, v každej jednej svojej línii a každom bode na nej a v tomto pohybe bod vo svojom otáčavom pohybe nesie aj líniu kolmú na rovinu štvorca.**22** V tomto momente sa nechceme ďalej hlbšie zaoberať explikáciou matematicko-geometrických konceptov, ktoré Duchampa inšpirovali a následne ich vo svojej tvorbe rozvíjal, aj keď často pre svoju zložitosť bývajú opomínané. Nateraz chceme len poukázať na jednu z interpretačných línií infra-mince ako *pántu*, kvázi-matematickej kategórie.

Duchamp vo svojich poznámkach, v ktorých sa mieša opis s inštrukciou píše: „Možno urob pántový obraz (skladacie meradlo, knihu...), rozvi princíp pántu v presunutí 1. v rovine 2. v priestore. Nájdi automatický opis pántu. Možno ho predstav v Pendu femelle.“**23** Je to práve horná polovica Veľkého skla, obraz nevesty, ktorá mala predstavovať projekciu štvordimenzionálnej imaginárnej entity v podmienkach trojdimenzionálneho sveta, so zahrnutím prepisu do druhej dimenzie roviny.**24** Spodná časť, zasvätená mládenčovi, mala byť, na rozdiel od vrchnej, obrazom v lineárnej perspektíve na čo jasne poukazuje aj kresba vodného mlyna alebo zobrazenie drviča čokolády. Lyotard v tejto súvislosti ako pánt označil práve stred skla, predel medzi dvomi oblasťami. Lyotard uvádza:

Tieto dve strany sa navzájom na seba pozerajú alebo prinajmenšom pozerali sa predtým ako boli prenesené rotáciou, okolo stredového pántu, na jednu a tú istú rovinu, rovinu Skla. Dva virtuálne priestory sa navzájom odrážajú (sú zosobášené), ale sú silne inkongruentné (sú v celibáte).**25**

Preneseným významom oddelenia mládenca a nevesty tak má byť celibát a preneseným významom spojenia manželstvo. Ak by sme sa pýtali, čo je tu v službe *infra-mince*,

**26** ADCOCK: *Marcel Duchamp's Notes*, s. 39.

**27** Editorom magazínu bol Charles Henri Ford. Časopis bol orientovaný na súčasné avantgardné hnutia, špeciálne na surrealizmus. Konkrétne toto číslo obsahovalo 54 strán a popri klasických výtlačkoch aj 100 limitovaných.

**28** Išlo o prvé anglické preklady textov autorov: André Breton, Gabrielle Buffet, Robert Desnos, James Thrall Soby, Harriet a Sidney Janis, Nicolas Calas, Man Ray, Robert A. Parker, Julien Levy, Henri Waste, Mina Loy a Frederick J. Kiesler.

**29** Vychádzame z anglického prekladu pôvodne francúzskeho textu: „WHEN / THE TOBACCO SMOKE / ALSO SMELLS / OF THE MOUTH / WHICH EXHALES IT / THE TWO ODORS / ARE MARRIED / BY INFRA-SLIM.“ Arturo SCHWARZ, *The complete works of Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson 1969, s. 519.

**30** Bližšie pozri: *Ibid.*, s. 519–520.

**31** Schwarz cituje jednu z Duchampových poznámok na tému Veľkého skla. Bližšie pozri: DUCHAMP, „The Green Box“, s. 53.

**32** Na symbolické prepojenia medzi deviatimi falickými formami a Duchampom poukazuje aj Arturo Schwarz. Bližšie pozri: SCHWARZ, *The complete works*, s. 127. K téme androgynného vzoru v Duchampovom diele *ibid.*, s. 89–94.

**33** Spomeňme, že na spodnej časti etikety parfumu sa nachádzali iniciály RS, pričom prvé písmeno bolo zapísané zrkadlavo obrátene.

**34** SCHWARZ, *The complete works*, s. 520.

odpoveďou by mohla byť túžba. Napokon motív, ktorý pre-pája celý obraz *Veľkého skla*, je „erotická túžba v pohybe“**26**, aspoň tak o tom referuje Duchamp v liste Bretonovi.

### Vôňa dymu a zvuk menčestru

Duchamp sa o kategórii infra-mince zmienil len stručne, v náznakoch. Jedna z najznámejších výpovedí o nej je v magazíne *View*, publikovanom v marci 1945.**27** Duchamp pre magazín navrhol obálku s obrazom hviezdnej oblohy v pozadí a dymiacou fľašou v popredí. Číslo obsahovalo významné eseje venované Duchampovej tvorbe**28** a navyše ručne kolorovanú, datovanú a signovanú reprodukciu diela *Lekáreň* (1914). Na poslednej, zadnej strane obálky sa nachádzal Duchampov text usporiadaný do tvaru básne. Každé písmeno sa pritom riadilo inou typografickou úpravou. Duchamp uviedol: „KEĎ / TABAKOVÝ DYM / TIEŽ CÍTIŤ / OD ÚST / KTORÉ HO VDYCHOVALI / DVE VÔNE / SÚ ZOSOBÁŠENÉ / SKZ INFRA – MINCE.“**29** Text bol zakončený podpisom autora.

Podľa Artura Schwarza tu Duchamp nadväzuje na odkaz *Veľkého skla*.**30** Fľašu na obálke magazínu vníma ako pripomienku k deviatim formám mládencov. Vychádza z podobnosti tvarov fľaše a mužských figúr. Z vnútra fľaše, tak ako z hláv mládencov vo *Veľkom skle*, uniká para, ktorá stúpa smerom k mliečnej dráhe, kde sa premieňa na „hmlu stvorenú z tisícov flitrov zamrznutého plynu“.**31** Na obálke magazínu sa stretáva plyn s mliečnou dráhou, no v prenesenom význame má ísť o spojenie nevesty a mládenca. Schwarz práve sobáš vníma ako nemateriálny (performatívny) akt spojenia. Zároveň uvádza domnienku, že motív fľaše a jej symbolicky androgynný tvar, je (auto)referenciou k osobe Duchampa. No nielen oni majú byť pripomienkou autora, rovnako aj vôňa tabakového dymu (zastupujúca mládenca**32**) a akt nádychu. Na vôňu a nádych napokon odkazuje dielo *Belle Haleine, Eau de Voilette* z roku 1921,**33** parfum, na ktorého etikete autor po prvý raz verejnosti prezentoval podobu Rrose Sélavy.

Účinok *infra-mince* Duchamp ešte pripodobnil k „sobášu, ďalej zvuku menčestrových nohavíc, ktorý vzniká pri trení látky o seba, alebo k diere medzi prednou a zadnou stranou

**35** „To be studied lit is a category which has occupied me a great deal over the last ten years. I believe that by means of the infra-thin one can pass from the second to the third dimension“. Citovaný je Marcel Duchamp. Denis DE ROUGEMONT, „Marcel Duchamp mine de rien“, *Preuves*, Paris, roč. 18, 1968, č. 204, s. 43–47, Citovaný in: SCHWARZ, *The complete works*, s. 520.

**36** „Allegory (in general) is an application of Infra-mince“. ADCOCK, *Marcel Duchamp's Notes*, s. 139.

**37** „Allegory of oblivion.“ Paul MATISSE (ed.): *Marcel Duchamp, Notes*. Boston: G.K.Hall & Company, 1983, nestr. (poznámka č. 16).

**38** „The possible is / an Infra-mince – / The possibility of several / tubes of color / becoming a Seurat is / the concrete “explanation” / of the possible as infra / thin. // The possible implying / the becoming – the passage from / one to the other takes place / in the infra thin. // allegory on “forgetting.” MATISSE (ed.), *Marcel Duchamp, Notes*, nestr. (poznámka č. 1).

**39** Walter BENJAMIN, „Původ německé truchlohy“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 237–407.

**40** *Ibid.*, s. 338.

v tenkom papieri“.**34** Duchamp pri týchto pripodobeniach uvádza, že *infra-mince* uniká vedeckému uchopeniu a slovo „mince“ má vyjadrovať mierku nie exaktných ani technických (laboratórných), ale ľudských asociácií. Následne radí: „Toto študujte! [Inframince - vložené LM] je to kategória, ktorá ma do veľkej miery zamestnávala niekoľko posledných desaťročí. Verím, že prostredníctvom infra-mince môžeme prechádzať z prvej do tretej dimenzie.“**35**

### Alegória zabúdania

*Infra-mince* má teda konať ako kategória tranzície v rámci rôznych dimenzionálnych kontinuí, čo Duchamp v praxi poňal ako sériu poukazov a indexov v rámci vlastného diela. *Infra-mince* je kategóriou prechodu a premeny, ktorá je spojená s imagináciou. To, čo je prv nevníma (teľ)né sa skrz ďalší obraz stáva možným. Možné (alebo virtuálne) spojenia medzi jednotlivými dielami kladú na diváka požiadavku pamäte. Jedno dielo sa odlieva do druhého, respektíve premieta sa do neho ako tieň alebo vpisuje ako stopa. Duchamp priamo reflektuje, že v prechode k možnosti je potrebná pamäť.

Medzi autorovými poznámkami nájdeme krátke prehlásenia: „Alegória je (zvyčajne) aplikáciou *Infra-mince*“**36** alebo „Alegória zabúdania.“**37** Tieto stručné zápisky sú rozšírené v inej poznámke: „Možné je *Infra-mince*. Možnosť mnohých túb farby stať sa Seuratom je konkrétnym objasnením možného ako *Infra-mince*. Možné implikuje stávanie sa – prechod z jedného do druhého sa koná v *Infra-mince*. alegória na ‚zabúdanie‘.“**38**

Duchamp v poznámke dáva pamäť do vzťahu s alegóriou. Alegória, z gréckeho *allégorein*, znamená „hovoriť inak“ a naznačuje hádanku. Pojem alegórie obsírne rozpracoval nemecký filozof Walter Benjamin v známej stati „Alegória a trúchlohra“, poslednej kapitole svojej dizertačnej práce *Pôvod nemeckej trúchlohy*.**39** Benjamin vychádza z diel svojich predchodcov a ich definícií. Medzi nimi uvádza príklad Arthura Schopenhauera, ktorý dal alegóriu do súvislosti s písmom (alegória sa podľa neho nemá líšiť od písma).**40** Benjamin alegóriu stavia proti symbolu, pričom ich rozlišuje

41 „Alegorické sa musí stále novo a stále prekvapivo sebarozvíjať.“ *Ibid.*, s. 353.

42 *Ibid.*, s. 353.  
Témou prepisu jedného znakového systému do iného sa Duchamp zaoberal v poznámkach zo zväzku *l'infinitif*, v časti nazvanej *Slovníky a atlasy*. DUCHAMP, „l'infinitif“, s. 77–79.

43 „Dictionary- with films, taken close up, of parts of very large objects, obtain photographic records which no longer look like photographs of something. With these semi-microscopies constitute a dictionary of which each film would be the representation of a group of words in a sentence or separated so that this film would assume a new significance or rather that the concentration on this film of the sentences or words chosen would give a form of meaning to this film and that, once learned, this relation between film and meaning translated into words would be “striking” and would serve as a basis for a kind of writing which no longer has an alphabet or words but signs (films) already freed from the ‘baby talk’ of all ordinary languages.” DUCHAMP, „l'infinitif“, s. 78.

44 Blížšie pozri: Peter BÜRGER: *Teorie avantgard. Státnutí moderny. Stati o výtvarném umění*, Praha: Akademie výtvarných umění 2015, s. 127–131.

45 Autor sa o diele vyjadruje v rozhovore s Pierrom Cabannem nasledovne: „Chcel som vytvoriť statický obraz pohybu: pohyb je abstrakcia, dedukcia artikulovaná v rámci malby, bez toho, aby sme vedeli, či reálna osoba schádza alebo neschádza po rovnako reálnych schodoch. V podstate, pohyb je v oku diváka, ktorý ho začlení do malby.“ Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, s. 30.

→

na základe časového aspektu. Symbol je zameraný na mystický moment, v ktorom sa zjavuje totalita veci. Alegória nemá tento „okamžitý“ ani „nadpozemský“ rozmer. Dáva sa ako zlomok, fragment. Je to ruina, poukazujúca k završeniu predošlých dejín sveta, a tak súčasne k novému začiatku. Benjamin zdôrazňuje, že v alegórii prebieha *pohyb*. Kým symbol ostáva rovnaký, alegorické sa mení.**41**

Duchamp koná ako moderný alegorik. Vyberá si zo skutočnosti predmety, prisvojuje si ich a nasycuje ich novým významom. Benjaminove vety sú explicitne príznačné pre jeho konanie:

V alegorikových rukou se stává věc něčím jiným, jejím prostřednictvím mluví alegorik o něčem jiném, je pro něho klíčem k oblasti skrytého vědění, za jehož emblém ji považuje, to dodává alegorii ráz písma. Alegorie je schématem a jako schéma je předmět vědění, jež se neztrácí teprve tehdy, když je schéma ustáleno jako fixovaný obraz a fixující znak v jednom.**42**

Keď sa bližšie pozrieme na Duchampove textové záznamy na tému slovníkov, dobre uvidíme, že Duchamp rovnako uvažuje o obraze ako o druhu zápisu.**43**

V nadväznosti na filozofické skúmanie Waltera Benjamina sa témou alegórie v súvislosti s modernými avantgardami a pojmom „neorganického umeleckého diela“ zaoberal aj nemecký teoretik Peter Bürger. Podľa neho organické dielo je založené na vyvolaní celistvého dojmu, čiže divák nie je schopný určiť komponenty, ktorými bolo sformované. Naproti organickému stojí neorganické umelecké dielo, prítomné ako montáž fragmentov priznane prevzatých z reality.**44**

Bürger nás nasmerováva k myšlienke odmietnutia tradície a konca (jedných) dejín umenia, ktorá je napokon obsiahnutá v logike moderny. V rovnakej logike môžeme chápať aj Duchampove readymady. No posudzovanie zakončené takýmto záverom by bolo krátkozraké, pretože Duchampove diela síce fungujú v istom zmysle ako fragmenty, no zároveň spolu vytvárajú koherentnú myšlienkovú skladbu. Medzi

jednotlivými dielami prebiehajú zvláštne energetické prúdy, ktoré ich vzájomne uvádzajú do pohybu, do siete poukazov, ktoré na seba nadväzujú a tak odkrývajú ďalšie možnosti obrazu.

Duchamp akoby od počiatku tvorby smeruje k rovnakému cieľu, úsiliu o statické vyjadrenie pohybu, ktorý výstižne deklaroval už v roku 1912 v známej maľbe *Aktu kráča júceho zo schodov č. 2*. Malo ísť o rozklad pohybu figúry do časopriestorovej postupnosti vyjadrený v statickom médiu. Duchamp usiloval o rezy časopriestorom, kedy snahou nebolo navodiť dojem pohybu, ale naopak, rozložiť pohyb do samostatných parciálnych udalostí.**45**

Kým v maľbe bol ešte výraz pohybu tvorený formálne so zameraním sa na zmysly diváka (bol výsledkom spolupráce s nimi), tak v nasledujúcom období tvorby to už je pohyb, ktorý má charakter premeny vo vnútri znaku, obratu, alebo akéhosi fázového skoku z jedného režimu videnia do ďalšieho (ne-videnia). Už nejde o pohyb vyjadriteľný fyzickým úkonom, ale mentálnou operáciou. Duchamp vychádzal z uvedomenia si časového aspektu vedomia samotného a túto skutočnosť premieta do chápania obrazu ako re-prezentácie. Preto nástočí na tom, že jeho diela vyžadujú pamäť, ktorá v každom momente zahŕňa zabúdanie. Cez tento motív neúplnosti (fragmentárnosti) môže neustále dochádzať k zjavovaniu prázdna v plnosti (respektíve prítomnosti) znaku (apparition).

Medzi Duchampovými prácami existuje sieť poukazov, kedy jednotlivé diela sú vzájomne prepojené a odrážajú (zrkadlia) sa v sebe. Zástupným je príklad Duchampových najzásadnejších prác *Veľkého skla* (1915–1923) a *Ak je dané 1. Vodopád 2. Svetiplyn* (1946–1966). Lyotard interpretuje ich prepojenie ako vzťah odliatku a formy. Kým *Veľké sklo* má byť obrazom zjavenia, neskoršie dielo má predstavovať obraz výsledného vzhľadu tohto (predošlého) zjavenia. Uvažovanie o vzťahoch medzi dielami môžeme rozvíjať aj skrz paralely obsiahnuté v postave ženy, zastúpenej rolami panny, nevesty a kráľovnej, alebo v postave muža, ktorý sa stáva ženou. V tomto prechode je dôležitý proces premeny, proces

46 „Use ‚delay‘ instead of picture or painting”. Marcel DUCHAMP, „The Green Box”, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings*, s. 26.

47 „The whole picture seems to be in papier mâché, because the whole of this representation is the sketch (like a mould) for a reality which would be possible by slightly distending the laws of physics and chemistry”. DUCHAMP, „The Green Box”, s. 71.

48 Preto Lawrence Steefel hovorí o dvojitej obraznosti v Duchampovom diele, kedy sa dielo odohráva naraz vo vnútri za jeho vonkajšou schránkou, a súčasne aj na „povrchu”. Tu leží rozporuplnosť Duchampovho diela, ktorú rieši len prijatie dadaistickej prázdnoty (nonsensu). Bližšie pozri: Lawrence D. STEEFEL, „The art of Marcel Duchamp, Dimension and Development in Le Passage de la Vierge à la Mariée”, in: *Art Journal*, 1962–1963, č.2, s. 72–80.

49 Naskytá sa nám otázka, či práve niekde tu neleží aj odpoveď na určenie readymadu ako sériového priemyselného výrobku. Nemôžeme aj jeden priemyselný výrobok povýšený do statusu umeleckého diela chápať ako odraz odrazu-odrazu – a tak až do nekonečna?

stávania sa niekým (alebo niečím) iným. Z tohto vyplýva, že Duchampove diela sú prepojené neviditeľnými pántami (*infra-mince*) a práve tieto prázdne (medzi)miesta, „uzly“, sú dôležité pri čítaní jeho diela, oni sú kategóriou prechodu, ale aj pohybu, ktorý „energizuje“ statický obraz do dynamického pohybu diania znaku (re-prezentácie).

Duchamp v jednej zo svojich poznámok píše „použi oneskorenie namiesto obrazu alebo maľby“. 46 Práve toto „oneskorenie“ zjavuje rozdiel, dávajúc tak priestor k jeho vyplneniu možnosťou. Tento permanentný rozdiel existuje nielen vo vnútri Duchampových diel, ale aj ako spojenie medzi nimi, vytvárajúc tak nepretržitú sieť odkladov a nových dynamických spojení. Jedno dielo sa stáva druhým, zjavením a zabudnutím minulého, alegóriou zabúdania.

Akoby o tomto autor vypovedal v jednej z poznámok *Zelenej krabice*, keď uvádza: „Celý obraz sa zdá byť v papier mâché, pretože celok tejto reprezentácie je náčrt (ako formička) pre skutočnosť, ktorá by bola možná jemným rozšírením zákonov fyziky a chémie.“ 47 Duchamp vypovedá o tom, že obraz, ktorý stvoril, je len možnosťou, náčrtom pre ďalší obraz. Tento obraz možnosti sa neukazuje navonok, ale „zdá sa“ byť niekde vo vnútri, ako neviditeľný odliatok vyňatý z formy. Formou má byť skutočnosť, ktorá sa vzápätí na to stáva odliatkom. 48 Cieľom je hra, v ktorej je výsledok nerozhodný. 49

